

Irene Below *"Wenn die Kunst aus ihrem elitären weißen Ghetto ausbricht..."* (Liz Crossley)

Annäherungen an Liz Crossleys Projektion *An other* 1995 in Trier

Vorbemerkung

Auf der Trierer Tagung zeigte die aus Südafrika stammende und seit 1986 in Berlin lebende Künstlerin Liz Crossley die Projektion *An other*, mit der sich mein Beitrag beschäftigt. Mein Interesse an den Arbeiten dieser Künstlerin und an ihrem Versuch, sich in unterschiedlichen kulturellen Systemen zu bewegen und diese miteinander in einen Austausch zu bringen, ist in einem länger dauernden Prozeß entstanden.

Begonnen hat dieser Prozeß im Januar 1988. Damals habe ich die "ambivalente weiße Südafrikanerin", wie Liz Crossley sich einmal charakterisiert hat,¹ auf einem Symposium in Berlin kennengelernt. Anlässlich der Ausstellung "Das verborgene Museum" wurden die Ausgrenzung von Künstlerinnen im aktuellen Kunstbetrieb diskutiert. An die Stelle der Ende der 80er Jahre herrschenden Empörung über die Marginalisierung von Künstlerinnen trat in der Folgezeit die grundsätzlichere Frage nach der Positionierung beider Geschlechter im Kunstdiskurs und -betrieb. Sie führte zu der Beschäftigung mit Konstruktionen und Mythen in der Kunstgeschichte – dies erst in jüngster Zeit nicht mehr nur im Hinblick auf Klasse und Geschlecht, sondern auch unter geographischen und ethnischen Gesichtspunkten.

Mein Wunsch, die südafrikanische Emigrantin, Kunsthistorikerin und Künstlerin Liz Crossley, ihren kulturellen Hintergrund und ihrer künstlerischen Arbeit besser kennenzulernen, hing eng mit dieser Entwicklung zusammen. Den ersten Ansatz zur Kooperation bot unser gemeinsames Interesse an der südafrikanischen Malerin Irma Stern (1894 – 1966). Die Auseinandersetzung mit dieser wichtigen weißen Künstlerin Südafrikas, die *Die Süddeutsche Zeitung* noch 1967 als Südafrikas "führende Malerin" bezeichnet hatte,² die Beschäftigung mit ihren Verbindungen zum deutschen Expressionismus und mit ihrer Rezeption in Südafrika einerseits, in Europa andererseits sowie der Dialog mit der weniger bekannten, zeitgenössischen Künstlerin Liz Crossley haben für mich paradigmatischen Charakter gewonnen.

Durch die Auseinandersetzung mit Irma Stern und ihrer Rezeption sind für mich Fragen zur kulturellen Dominanz und deren Folgen wichtig geworden; durch die künstlerischen Arbeiten von Liz und die Veränderungen im neuen Südafrika Fragen zu "kultureller Vielfalt" und "kultureller Identität". Durch die Beschäftigung mit beiden Künstlerinnen wurde ich aber vor allem mit den blinden Flecken und den Begrenzungen meines Blicks als weiße Kunsthistorikerin aus Deutschland konfrontiert – mit der Verdrängung der kolonialen und neokolonialen Geschichte Deutschlands im bundesrepublikanischen Kultur- und Wissenschaftsbetrieb, mit der geringen Vertrautheit mit den

angelsächsischen Diskussionen um *Klasse, Gender, Rasse und die postmoderne Welt*⁵ und mit der Unkenntnis von Debatten um die Rolle von Kunst und Kultur und von Arbeiten zeitgenössischer und historischer KünstlerInnen aus Ländern außerhalb des Blickfelds der "westlichen Welt". Durch eine gemeinsame Reise mit Liz Crossley durch Südafrika wurde mir die Borniertheit dieser eurozentrischen Perspektive vollends bewußt.

1. "Decolonizing Our Minds"⁴

Im April 1995, ein Jahr nach Beginn der südafrikanischen Demokratisierung, reisten Liz Crossley und ich durch "das neue Südafrika"⁵ - auf den Spuren von Irma Stern und auf der Suche nach ihren Arbeiten für eine große Stern-Ausstellung, die die Kunsthalle Bielefeld ab Dezember 1996 zeigen wird. Die Orte, an denen die Künstlerin gelebt und die sie bereist hat, ihre Arbeiten sowie Interviews, die wir mit Menschen ganz unterschiedlicher Vorbildung, ethnischer Herkunft und Kultur führten, ergaben ein facettenreiches Bild der Künstlerin. Sichtbar wurde ihre durch den jüdischen Hintergrund besonders ausgeprägte Stellung in verschiedenen kulturellen Kontexten in Europa und Afrika, ihre zivilisationskritische Sehnsucht nach dem "Ursprünglichen", die Wertschätzung der Lebensformen und der Kunst unterschiedlicher ethnischer Gruppen, aber auch ihre Verankerung im kolonialen Südafrika mit der aufkommenden und dann herrschenden Apartheidpolitik.⁶ Zugleich demonstrierten die Erfahrungen bei unseren Recherchen die Enge eurozentrischer Kunstgeschichtsschreibung, die nicht nur diese (und andere) KünstlerInnen ausgrenzt, sondern damit vor allem auch die Fragen, die ihre künstlerischen Strategien, ihre Arbeiten und ihre Positionierung aufwerfen.

Auf der Reise begegneten wir nicht nur in den Medien sondern auch in Gesprächen immer wieder grundlegenden Überlegungen zur Demokratisierung und Neuorganisation des Kunstlebens, zu den Aufgaben der Künste bei der Transformation der südafrikanischen Gesellschaft und zur Rolle südafrikanischer Kunst und Kultur im internationalen Kunstbetrieb.⁷ Genauso wichtig waren die Begegnungen mit der zeitgenössischen Kunstszene Südafrikas und anderer Länder der sogenannten Dritten Welt insbesondere auf der 1. Johannesburger Biennale. Ein Ausstellungsthema der Biennale wurde für mich zum Motto für meine Erfahrungen: "Decolonizing our minds". Mit einer Fülle von spannenden Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler aus Ländern, von denen in den großen Ausstellungen in Europa bisher nie etwas zu sehen war, mit Themenausstellungen wie "Taking Liberties: -The Body Politic" (Gertrude Posels Gallery, University of Witwatersrand, Johannesburg), die anschaulicher, präziser und politischer das Verhältnis von Macht, Geschlecht und Rasse vor Augen führte als mir bisher bekannte Ausstellungen und mit verschiedenen Kooperationsprojekten von KünstlerInnen aus unterschiedlichen Ländern wurde die Biennale für

mich ein Lehrstück dafür, daß "die Kunst aus ihrem weißen Ghetto ausbricht", wie Liz Crossley in einer Rezension geschrieben hat.⁸

Besuche und Gespräche mit ganz unterschiedlichen Personen gaben mir darüber hinaus einen ersten Einblick in ein vielgestaltiges kulturelles Leben und in die Arbeit engagierter KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen: So waren wir unter anderem bei dem Graphiker Peter Clarke, dem "Großvater der community art" in Kapstadt⁹, bei der ehemaligen Bauhüuslerin und emigrierten Fotografin Etel Fodor--Mittag, bei der Leiterin der südafrikanischen Nationalgalerie in Kapstadt Marilyn Martin¹⁰, bei Karel Schoeman, dem in Südafrika bekannten Autor, der als Betreuer des Stern-Nachlasses in der South African Library in Kapstadt ein auf Quellenstudium basierendes Buch über die Malerin geschrieben hat,¹¹ bei Neville Dubow, dem Leiter des Irma-Stern-Museums in Kapstadt,¹² bei der Museumspädagogin Carol Brown in Durban¹³, dem Leiter der Johannesburg Art Gallery Stephen Sack¹⁴. Der Wunsch, durch interkulturelle Projekte zu einem Austausch zu kommen, wurde nach jedem Gespräch dringlicher - auch dies eine Form der "Dekolonisation" und der Reflexion eigener eurozentrischer Sichtweisen im Sinne neuerer ethnologischer Überlegungen¹⁵.

Das Verhältnis von Zentrum und Peripherie kehrte sich für mich durch diese Begegnungen um: die gesellschaftliche Bedeutung und politische Brisanz künstlerischer und kulturpolitischer Fragen und Probleme liegt in Südafrika offen zutage. In der gegenwärtigen Aufbruchphase werden Forderungen nach neuen Strukturen in der Organisation der Künste und im Umgang mit dem Kulturerbe aufgeschlossener und kompetenter diskutiert und in politisches Handeln umgesetzt als in den sogenannten Zentren. Kolonialismus, Hegemonie und Unterdrückung durch die Weißen und der Versuch, eine demokratische gleichberechtigte Gesellschaft zu schaffen, ohne die Geschichte zu leugnen, sind überall Thema. Diese Probleme können im Land selbst - anders als "bei uns" - nicht ausgegrenzt und auf andere entfernt lebende Gruppen projiziert werden.

Durch diese Erfahrungen bot die Reise die Chance für einen Perspektivwechsel, der mich Südafrika, die Politik, die Kunst und Kultur dort, Irma Sterns, aber auch Liz Crossleys künstlerische Arbeiten, und meinen eigenen "westlich-eurozentrischen Blick" neu sehen lehrte. Irma Stern und Liz Crossley sind für mich so Wegweiser zu neuen Interessensgebieten und thematischen Schwerpunkten, zu veränderten Sichtweisen und Fragestellungen und in gewissem Umfang auch zu einer anderen Arbeitsweise geworden.

Die üblichen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen müssen neu positioniert und die bisherigen sozialhistorischen und feministischen Herangehensweisen müssen modifiziert und ergänzt werden.

Das setzt eine Kritik der vorherrschenden normativen kunstgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Kategorien voraus. Zu revidieren sind:

- geographische Konstruktionen wie das Konzept der wichtigen künstlerischen und wissenschaftlichen Zentren - Paris, London, New York, USA - und der unwichtigen Peripherie, die man nicht zur Kenntnis nehmen muß;
- ethnische Festlegungen, die unter anderem ihren Niederschlag in aktuellen Debatten darüber finden, ob z.B. heutige Kunst aus Afrika oder von australischen Aborigines als "Stammeskunst" oder als "moderne Kunst" anzusehen ist;
- implizite Bewertungsmustern wie etwa die Hierarchie der Gattungen, die häufig an geschlechtsspezifische Zuschreibungen gebunden ist,
- "kulturelle Identität" als Instrument der Ausgrenzung oder auch der Vereinnahmung, durch die andere Kulturen als fremde und ganz andersartige in einem auf Novitäten ausgerichteten Kunstbetrieb präsentiert werden - gestern China, heute Südafrika, morgen Tibet.

Wie eine Neuorientierung konkret aussehen soll, ist schwerer zu formulieren, denn die fachlichen Denkmuster und die allgemein verbreiteten Bilder von fernen Ländern sind nicht ohne weiteres aufhebbar. Ein Diskussionsstand, wie er in Südafrika aufgrund der Erfahrungen unter der Apartheid oder in anderen Gesellschaften erreicht ist, die sich intensiv mit ihrer kolonialen Vergangenheit und der neokolonialen Gegenwart beschäftigen, wird in Deutschland vermutlich nur in einem längeren Prozeß der Reflexion auf die eigene koloniale und neokoloniale Geschichte, und durch Kooperation mit KollegInnen aus anderen Ländern zu erreichen sein.

Im folgenden will ich zunächst zwei gängige eurozentrisch geprägte Denkmuster beschreiben, die der Legitimation der westlichen Dominanzkultur und dem Denken in Kategorien von Peripherie und Zentrum dienen: die Konstruktionen des Primitiven in zivilisierten Gesellschaften und die Vorstellung, es gebe nur in der westlichen Welt "zeitgenössische Kunst". Danach werde ich mich mit der Trierer Projektion von Liz Crossley beschäftigen. Sie kann exemplarisch für Versuche von KünstlerInnen aus Südafrika und anderen "Dritte-Welt"-Ländern stehen, "sich im konfliktgeladenen Spannungsfeld zwischen der Partizipation an einer globalen Kunst und dem Erkunden der eigenen Wurzeln und Belange" zu bewegen.¹⁶ Als kulturpolitischen Hintergrund für die Arbeiten von Liz Crossley und für die aktuelle südafrikanische Kunst- und Kulturdebatte insgesamt werde ich ausgehend von einer Rede des ANC-Mitglieds Albie Sachs ein Kulturverständnis darstellen, das sich explizit gegen kulturelle Dominanz und für eine Vielheit von differenten, oft in sich widersprüchlichen Kulturen einsetzt.

2. Kulturelle Dominanz und der Traum vom Ursprünglichen: "Primitives" in zivilisierter Gesellschaft, "Primitives" in der Kunstgeschichte.

Ich nehme die 1995 erschienene Anzeige für Stofffarben "Simplicol gibt Ihren Träumen Farbe" (Abb. 1)¹⁷ zum Ausgangspunkt: Parallel zu dem in den letzten zwei Jahren sprunghaft gestiegenen Interesse an der frühen Kunst und Kultur Afrikas, Asiens und Lateinamerikas, die erstmals als Kunst und nicht mehr nur ethnologisches Objekt präsentiert und in Frankreich neuerdings sogar als "art premier" auf Wunsch des Staatspräsidenten Chirac in den Louvre integriert werden soll,¹⁸ entdecken die Massenmedien die "Primitiven". Neben den wiederkehrenden Fernsehbildern von Hunger, Armut und Völkermord treten neuerdings Dokumentarfilme über Könige in Afrika, aber auch Werbung, die mit den westlichen Projektionen des spontanen, vitalen "Wilden" spielt.

Der etwas dämmlich, vielleicht ironisch grinsende König mit seinem prächtigen, leicht geöffneten Mantel und einer Art Herrscherstab vor dem offenbar nackten Körper - ein Spiel mit Frauenphantasien vom humorvollen, sexuell potenten, spontanen, willigen exotischen Mann? Jedenfalls greift die Anzeige das Bedürfnis auf, den grauen zivilisatorischen Alltag sinnlicher, üppiger und verrückter zu gestalten, bietet die Stofffarben an für eigene kreative Tätigkeit und stellt den imaginierten afrikanischen Herrscher zur Verfügung als Inbegriff des "Primitiven", der dem Leben Farbe und Pep verleihen könnte.

Derartige exotische Sehnsüchte finden sich allenthalben. Auch wenn sie - wie in der Anzeige der Firma Heitmann - als Projektionen durchschaubar werden, bleiben sie zwiespältig, weil sie uns auf unsere rassistischen Sichtweisen hinweisen. Diese Ambivalenz noch bei der Aufdeckung der westlichen Projektion vom "edlen Wilden", der alle Attribute eines früheren, naiveren, eher kindlichen Verhaltens hat, wird im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung in einer mit JGJ gezeichneten Glosse zum Deutschlandbesuch Nelson Mandelas mit dem Titel "Mandelas Tanz" deutlich:

"Nelson Mandela hat getanzt....Es war ein großartiger verzauberter Augenblick, Es hat überhaupt keinen Zweck darüber zu spotten. Es war so unschuldig und heiter, daß es einem fast den Atem nahm. Es entsprach dem mitteleuropäischen Klischee von schwarzer Spontaneität und festlicher Begabung so über alle Erwartung, daß es schon wieder unheimlich wurde. Nichts war so geeignet dem deutschen Publikum seine exotischen Sehnsüchte zu erfüllen, wie dieser Tanz, und man wüßte allzu gerne, ob Nelson Mandela, dessen diplomatische Begabung bekannt ist, hier nur einem unbekümmerten Impuls folgte oder ihn bewußt kalkuliert hat. Was weiß Mandela von dem folkloristischen Mißverständnis schwarzer Kultur durch die Europäer? Wahrscheinlich, so steht zu befürchten, weiß er alles darüber. Denn es ist dasselbe Mißverständnis, mit dem auch die weißen Südafrikaner zu Zeiten der Apartheid sich in

sentimentalischen Augenblicken von ihnen gleichwohl oder gerade deshalb unterdrückten farbigen Landsleuten rühren ließen. Der Schwarze tanzt gerne. Der Schwarze feiert viel. Der Schwarze denkt nicht an morgen. Mit der Hypostase des Schwarzen als dem unbekümmerten Naturkind und edlem Wilden beginnt der Rassismus ebensogut wie mit seiner Verachtung [...], es scheint auch nicht sonderlich taktvoll, im Moment seines gefeierten

Deutschlandbesuches auf den heimlichen Rassismus der guten Menschen hierzulande hinzuweisen. Doch es hat mit dem Präsidenten gar nichts zu tun, und es schneidet auch nicht an seiner Ehre; es liegt an dem europäischen Rezeptionshorizont, dem Jahrhunderte von Rassismus die Unschuld genommen haben. [...] Wir sollten weniger klatschen (und uns im Klatschen selbstgerecht feiern), wir sollten mehr tätige Mitmenschlichkeit üben."¹⁹

Im letzten Satz äußert sich die Ratlosigkeit, wie dem eigenen Rassismus zu entkommen sei, wie die beschriebenen Projektionen transformiert werden können. Die scharfsinnige Analyse endet beim Ruf nach der milden Gabe. Mit der geforderten "Mitmenschlichkeit" wird das Problem auf eine appellhaft-moralische Ebene verlagert. Das häßliche Gesicht dieses latenten Rassismus äußert sich aber offenbar gerade dann, wenn man sich, wie kürzlich der Lübecker Bürgermeister, für die Belange Farbiger einsetzt. Nach dem Brandanschlag auf ein vor allem von Afrikanerinnen und Afrikanern bewohntes Asylbewerberheim wurde er mit haßerfüllten Briefen überschüttet, weil er Mitmenschlichkeit mit den Brandopfern und ihren Angehörigen praktizierte.²⁰ Zu analysieren wäre deshalb, wie sich der rassistische europäische Rezeptionshorizont als Habitus immer wieder generiert und welche Wege es gibt, diese Prozesse zu verhindern.

Für das Postulat einer europäischen und US-amerikanischen Dominanzkultur ist die Konstruktion des "Primitiven" konstitutiv. In den "westlichen" Kulturwissenschaften, insbesondere auch in der Kunstgeschichtsschreibung ist der Gegensatz zwischen "primitiven" Kulturen und "zivilisierten" ein grundlegendes Paradigma. Zur Konstruktion der europäischen Kunstgeschichte gehört als Gegenüber die künstlerische Produktion der "Unzivilisierten", die häufig mit Kindern verglichen werden.²¹ Die amerikanische Anthropologin und Kunsthistorikerin Sally Price hat aufgezeigt, wie allgegenwärtig die Entgegensetzung von "zivilisiert" und "primitiv" unsere kulturelle Wahrnehmung prägt und wie künstlerische Individualität und Historizität der Folie der anonymen ahistorischen Kunst der "Primitiven" bedürfen.²²

Kommentar [L. S.1]: Seite: 7

In der aktuellen durch Chirac ausgelösten Debatte in Frankreich um "art premier" wird eine Form der Aneignung bei gleichzeitiger Ausgrenzung praktiziert, die die evolutionäre Sicht, die im Topos der "Naturkinder" steckt, weiterführt. Diese "erste Kunst" soll nun zu einer "Weltkunst" gehören und deshalb im Louvre präsentiert werden – allerdings nur ausgewählte Stücke. Damit wird sie – so

die Kritik von Ethnologen – weiter enthistorisiert und dekontextualisiert.²³ Gleichzeitig erscheint sie aber als vergangene, einer früheren historischen Stufe angehörige Kunst. Die Geschichte ist weitergegangen, aber nicht in den Ländern der "dritten" sondern in der westlichen Welt.²⁴

Eine Werbeanzeige der Firma Audi (Abb.2)²⁵ visualisiert diese neue Aneignung von Kunstwerken aus aller Welt. Der Antagonismus zwischen "zivilisiert" und "primitiv" wird überlagert durch eine Gegenüberstellung von "früher"- charakterisiert durch schwarz-weiß- und "heute" - charakterisiert durch ein Farbfoto eines neuen Audi-Modells. So werden die westlichen Industrienationen als legitime Erben aller Geschichte und Kunst charakterisiert. Das "neue Zeitalter" bricht in Europa laut Audi-Anzeige mit dem "Space Frame aus Aluminium" an. Auf dem Feld der Kunst und Kultur wird damit zugleich eine aktuelle "zeitgenössische" Entwicklung außerhalb der Zentren ausgeschlossen.

3. Apartheid im westlichen Kulturbetrieb

4.1 Gibt es "zeitgenössische Kunst" in Ländern der "Dritten Welt"?

Die gängige eurozentrische Konzeption von Kunstgeschichte, die eine Entwicklung westlicher Kunst von den Ägyptern bis heute konstruiert und dieser Kunst die ahistorische, kultisch gebundene, anonyme "primitive" Kunst Afrikas, Ozeaniens, Australiens, Süd- und Nordamerikas gegenüberstellt, diese aber gleichzeitig als Kunst einer früheren, "kindlichen" Stufe der Menschheitsentwicklung charakterisiert, bestimmt auch die Sicht auf die moderne Kunst seit 1900 und besonders auf die zeitgenössische Kunst seit 1945. Die moderne Kunst gilt zwar als international, doch "der Internationalismus der modernen Kunst ist falsch und verlogen, weil bei seiner Entwicklung den nichteuropäischen Völkern keinerlei Mitspracherecht eingeräumt wird" – so der in England lebende aus Pakistan stammende Künstler Rasheed Araeen.²⁶ Im Katalog der Johannesburger Biennale hat Araeen die Phänomene, die er als "institutionalisierten Rassismus" im westlichen Kunstbetrieb bezeichnet, näher beschrieben und als verborgen rassistisches Argumentationsgefüge im liberalen westlichen Kunstdiskurs gekennzeichnet. Am Beispiel der Pariser Ausstellung "Magiciens de la terre" von 1989 erläutert er: "The director of this exhibition, Jean-Hubert Martin, justified his fascination [an traditionell arbeitenden Künstlern aus Ländern der "Dritten Welt"] on the grounds that there was no authentic modernism in the Third World, thus dismissing the whole history of non-European/Third World modern achievements, both across the world and in the Western metropolis."²⁷

Die Auffassung, daß es in den Ländern der sogenannten Dritten Welt keine aus der Geschichte der modernen Kunst hervorgegangene zeitgenössische Kunst gebe, ist gerade auch in Deutschland gängiger Bestandteil des Kunstbetriebs. Die Begründungen und die Konsequenzen, die daraus gezogen werden, sind unterschiedlich.

Die eine Position, die der Martins und der Ausstellung "Magiciens de la Terre" entspricht, lautet: Kunstwerke aus nichtwestlichen Ländern sind weiterhin als Stammeskunst anzusehen, auch wenn sie heute produziert werden. So wurde beispielsweise 1994 die Melbournner Galerie Pizzi, die auf der Art Cologne Arbeiten von Aborigines zeigen wollte, mit der Begründung ausgeschlossen, es handle sich dabei nicht um zeitgenössische Kunst, sondern um "Volkskunst". Erst nach heftigen Protesten und dem Vorwurf des Rassismus in der australischen Presse wurde der Ausschluß rückgängig gemacht.²⁸

Jan Hoet, verantwortlich für die Kasseler documenta IX (1992), argumentierte anders, als er über seine Recherchen berichtete: "1990 war ich [...] auch in Afrika auf der Suche. Diese Entdeckungsreise hat sich weder als fruchtbar noch als geglückt erwiesen." Denn für Hoet war die Kunst weder Fisch noch Fleisch – weder traditionelles Kultobjekt noch zeitgenössische Kunst.

Der Autor des Berichts über das 1991 veranstaltete Düsseldorfer Symposium "Terms of Art" erläutert Hoets Position: "Für ihn ist die zeitgenössische Kunst ein Produkt der Französischen Revolution und ohne aufgeklärte Freiheit nicht möglich. In Schwarzafrika hingegen sei die Gesellschaft in einer Übergangsperiode; und somit auch ihre Artefakte: Diese funktionierten kaum mehr als 'magische' Kultobjekte und sind noch nicht autonome Kunstwerke einer 'technologischen und materiellen Welt'. Dazwischen stehe Hunger, Diebstahl, Streit der Nationalitäten und Religionen"²⁹.

Bemerkenswert ist an Hoets Argumentation zunächst, daß er aufgrund seiner afrikanischen Erfahrungen die Dichotomie "primitiv" – "zivilisiert" scheinbar aufgibt. Doch er führt die alte Argumentation in neuem Gewand weiter, ja verschärft sie mit seinem Argument, daß die heutige afrikanische Kunst Abbild der gesellschaftlichen Übergangsperiode und deshalb für die documenta nicht ausstellungswürdig sei. Für die schwarzafrikanischen Länder und ihre Kunst gibt es danach keinen eigenständigen Weg, sondern nur die elende Zwischenposition zwischen den vergangenen "authentischen" Stammestraktionen und einer unerreichbaren, durch technologischen Fortschritt bestimmten Moderne westlicher Prägung. Dieser Rekurs auf die gängigen Kategorien und die eigene Ambivalenz zeigt sich denn auch, wenn Hoet berichtet, er habe für sich privat Arbeiten gekauft, denn "vielleicht ist afrikanische Kunst authentischer als europäische Kunst – vielleicht."³⁰

Wie stark zeitgenössische KünstlerInnen aus Herkunftsländern der "Dritten Welt" durch Geographie und Ethnizität auch dann festgelegt werden, wenn sie in Afrika nicht aus einer ländlichen Stammeskultur, sondern aus großstädtischen Siedlungen kommen und in der Bundesrepublik studiert haben, beschreibt Paolo Bianchi am Beispiel des Beuys-Schülers El Loko: "Als afrikanischer Künstler im Westen falle er zwischen Stuhl und Bank. Von Museumsleuten und Galeristen werde er an Völkerkundemuseen, an Kirchengemeindehäuser und an universitäre Ethno-Foyers verwiesen (womit seine Kunst mit `Naturgeschichte` gleichgestellt wird); von Völkerkundemuseen werde er als zu modernistisch und als zu wenig naiv-primitiv abgelehnt."³¹ Auch hier generiert der Dualismus "naiv-primitiv" versus "modernistisch-zivilisiert" immer wieder neu die eingefahrenen Denk- und Wahrnehmungsmuster und verhindert, daß Vorstellungen und Produktionsweisen anderer Kulturen sich artikulieren können. Bianchi resümiert: "Für zeitgenössische Kunst aus Afrika und der Dritten Welt gibt es keinen Platz und keine Partner. Dergestalt existieren sie und ihre Künstler nicht, da sie nie ins öffentliche Gedächtnis gelangen."³² Das gilt offenbar für alle Künstlerinnen und Künstler, auch wenn sie sich sonst nach Geschlecht, Rasse, geographischem und kulturellem Background unterscheiden. Nicht nur El Loko, auch Liz Crossley sitzt als Migrantin zwischen den Stühlen - allerdings als weiße Künstlerin anders als der schwarze Beuys-Schüler.

Wird der Beuys-Schüler El Loko "reethnisiert" und von ihm eine "naiv-primitive" Kunst erwartet, so wird bei Liz Crossley die Bezugnahme auf südafrikanische Kultur und Politik in zweierlei Hinsicht für ihre Rezeption in Deutschland problematisch. Zum einen verhindert der Rekurs auf Afrikanisches, daß die Künstlerin als Vertreterin der internationalen Kunstszene wahrgenommen wird.³³ Zum anderen besteht bei der Beurteilung der Arbeiten immer wieder die Gefahr, daß die Künstlerin durch ihre geographische Herkunft und durch ihr Geschlecht festgelegt wird. So wird beispielsweise an den Arbeiten, in denen sich die Künstlerin auf die Felsbilder der San bezieht, "eine unverstellte Vitalität der Bildsprache vor dem Hintergrund einer kosmischen Einheit im Seinsverständnis"³⁴ gerühmt oder es heißt: "Alten Fresken ähneln diese Gemälde. Und ihre Zeichensprache kommt aus einer uralten Kultur: Hier nämlich schwingen immer die geheimnisvollen Steinzeichen der San mit, jener fast ausgerotteten Buschleute in Südafrika, die noch die Mythen der Archaik in sich tragen und die Liz Crossley überall hin begleiten, wie Erbgut. Für mich hat solche Malerei etwas Schamanenhaftes - durchaus etwas Heidnisch-Heiliges: Ich entdecke da Urzeichen von Leben - nämlich das Motiv der Frau, die das Leben gibt, über den Tod hinaus Hoffnung..."³⁵

Derartige Rezensionen erwecken den Anschein, als greife die Malerin nicht bewußt unterschiedliche, vielleicht sogar in sich widersprüchliche Traditionen auf, sondern als schaffe sie aus einem organisch gewachsenen, "ererbten", mythischen Weltbild heraus, dem sie als Frau

besonders verbunden ist. Damit ist die Falle des "institutionellen Rassismus" und sexistischer Zuschreibungen wieder zugeschnappt. Ihr zu entkommen und neue Kategorien zu entwickeln, ist offenbar auch für politisch informierte und engagierte liberale EuropäerInnen kaum möglich, zumal ein derart mythisierender Diskurs über Kunst seit der Pariser Ausstellung "Magiciens de la Terres" auch in Deutschland zum Erfolg beizutragen scheint.

Wie stark gerade in Deutschland die Bildende Kunst den tradierten und sich immer wieder erneuernden eurozentrischen Mustern folgt, zeigt nicht nur diese problematische Rezeption der Arbeiten der hier lebenden AfrikanerInnen El Loko und Liz Crossley, sondern auch die Vermittlung zeitgenössischer Kunst aus Südafrika.

4.2 Kunst aus Südafrika in Deutschland: die AmaNdebele

Im Unterschied zur südafrikanischen Literatur, die auch während der Apartheidregierung in Deutschland in relativer Vielfalt rezipiert worden ist, sind zeitgenössische bildende KünstlerInnen bis zur Ausstellung "Colours. Kunst aus Südafrika" in Berlin im Frühjahr 1996, die im Kontext des Besuchs des südafrikanischen Präsidenten Mandela zustande kam, weitgehend unbekannt geblieben.³⁶ Nur die Kunst der AmaNdebele, die verbreiteten Vorstellungen von Stammeskunst, Ursprünglichkeit und weiblicher Kreativität entspricht, ist an prominenten Orten ausgestellt worden - 1991 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, 1993 im Frauenmuseum in Bonn.

Die Kunst der "NdebeleFrauen" erscheint als Ausdruck einer langen Tradition, die sich trotz politischer Unterdrückung gehalten hat:: "Bei den AmaNdebele, die [...] bis heute der Unterdrückung durch die weiße Bevölkerung ausgesetzt sind, pflegen die Frauen [...] ihre kulturelle Identität. Die Ndebele-Frauen gestalten mit ungebrochener Schöpferkraft und Lebensfreude [...] Die der Architekturmalerei, der Kleidung und dem Schmuck immanenten Farbsignale sind Teil eines Gesamtkunstwerkes, in dessen Zentrum die Ndebele-Frauen als Trägerinnen der Kultur stehen." - wie beispielsweise die ebenfalls nach Europa emigrierte Südafrikanerin Marlene Dumas. Deren Erfolg in den westlichen Zentren beruht unter anderem auch darauf, daß ihre Arbeiten unabhängig vom südafrikanischen Kontext rezipiert werden,³⁷

"Kulturelle Identität" erscheint hier als Produkt andauernder, von Frauen gehüteter, ethnisch durch die Stammeszugehörigkeit und geographisch durch die Region determinierter Tradition. Die Leistung der Frauen besteht offenbar darin, trotz Unterdrückung durch das Apartheidsystem diese kulturelle

Identität aufrecht zu erhalten. Diese Kunst ist in Deutschland attraktiv, weil sie von Frauen gemacht wird, scheint sie dadurch doch von urtümlicher weiblicher Kreativität zu zeugen.

Verzwickelt wird die Situation nun dadurch, daß durch diese Interpretation die Kunst der Ndebele entkontextualisiert, enthistorisiert und geschlechtsspezifisch determiniert wird und zwar in einer Weise, die trotz gegenteiliger Absicht dem Umgang des Apartheidregimes mit dieser Kunst ähnelt. Für das Apartheidregime war die Vorstellung von ethnisch, geographisch und geschlechtsspezifisch unterschiedlicher Kulturproduktion und kultureller Identität zentral, um die politische Herrschaft der Weißen auch kulturell zu legitimieren.³⁸

Im Apartheidstaat waren die Ndebele-Dörfer beliebte Touristenziele. In einem Buch für ausländische Touristen über Südafrika von 1981, das neben der Landschaft auch die spezifischen Eigenarten jeder Bevölkerungsgruppe herausstellt, werden die Ndebele und ihre Kunst im Unterschied zu den Vendas folgendermaßen charakterisiert:

„Die Vendas haben ihre Stammesgewohnheiten zu einem weit größeren Teil beibehalten, als die einst so mächtigen Ndebele die heute ganz von dem Stadtleben absorbiert werden. Aber im Süd-Transvaal sind ihre [gemeint sind die Ndebele, I.B.] Häuser noch mit farbenfrohen Wandmalereien verziert, wozu sie früher natürliche Farben benutzten, aber heute machen sie im allgemeinen von den Farben, die im Handel sind Gebrauch. Die Wandmalerei ist immer noch die Aufgabe der Frau, außerdem muß sie die Fußböden im Haus und um das Haus herum mit einer Mischung aus Kuhmist und Lehm bedecken und sogar die Herstellung der Backsteine ist Frauensache“.³⁹

Hier wird deutlich, wie ethnische, geographische und geschlechtsspezifische Faktoren zur Erklärung vermeintlich naturgegebener kultureller Unterschiede herangezogen werden. Die so bestimmte kulturelle Identität verschiedener Rassen bildete die Legitimation für die Festlegung auf unterschiedliche Lebensbereiche, Orte und Handlungsmöglichkeiten - so wohl auch für die Vertreibung der Ndebele von ihren Farmen in den 70er Jahren dieses Jahrhunderts in das Homeland KwaNdebele, das nach Marilyn Martin "kaum, wenn überhaupt einen Bezug zu ihrem geographischen und historischen Kontext hatte."⁴⁰

Neuere Arbeiten haben die historische, politische und soziale Bedingtheit der Kunst der Ndebele präziser herausarbeiten können.⁴¹ Die Geschichte dieser Kunst ist offenbar eine komplexe Reaktion auf Vertreibung und Unterdrückung durch die Weißen, nicht die Pflege einer langen naturgegebenen Tradition.

Auch in Europa wird "kulturelle Identität", die ethnisch, geographisch und geschlechtsspezifisch, nicht aber historisch und sozial bestimmt wird, gleichzeitig zu einem Instrument der Herrschaft

und Ausgrenzung und zu einer Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte nach einer ursprünglicheren, authentischeren Welt. Durch diese Reduktion von komplexen kulturellen Situationen in den Ländern der "Dritten Welt" weisen die Ausgrenzung zeitgenössischer Kunst, deren Präsentation als Stammeskunst⁴² oder als "populäre Kunst" in Europa Parallelen zur Kulturpolitik der Apartheid auf. Der Kubaner Gerardo Mosquera hat in diesem Sinn 1993 die Weltkunstszene mit der geographischen Ordnung von Großstädten verglichen, die von Kolonialismus und Apartheid geprägt sind und den internationalen Kunstbetrieb als Apartheid-System bezeichnet⁴³. In Harare, dem früheren Salisbury, gebe es zum Beispiel ein von Weißen beherrschtes Wirtschaftszentrum, darum herum Grünanlagen, und dann verschiedene regionale Kulturen in ethnisch klar abgegrenzten Gebieten. Die Bedeutung der einzelnen Stadtteile ist bestimmt durch die Nähe bzw. Ferne zum Zentrum.

4. Politische Gleichheit und kulturelle Vielfalt: Die Position des ANC

Nicht nur für Intellektuelle und KünstlerInnen, sondern für breite Bevölkerungsgruppen in Südafrika hat das Leben unter der Apartheid das Bewußtsein geschärft für den Umgang verschiedener Ethnien miteinander, für Möglichkeiten und Grenzen von Multikulturalität und kulturübergreifende (cross-cultural) Aktivitäten, für die Marginalisierung aufgrund von Klasse, Rasse und/oder Geschlecht, geschärft auch für die wichtige Rolle, die Kultur und Bildung im Apartheidregime gespielt haben und im neuen Südafrika spielen müssen.⁴⁴

Die Arbeiten der zeitgenössischen KünstlerInnen in Südafrika und die Arbeiten von EmigrantInnen wie Liz Crossley zeugen von den Erfahrungen der Apartheid und von den seit Mitte der 80er Jahre geführten Diskussionen über die Rolle der Kultur in einem künftigen demokratischen Südafrika. Albie Sachs, der 1935 geborene Jurist und heutige Richter im südafrikanischen Verfassungsgericht, der im Exil in Mozambique durch einen Bombenanschlag der Apartheidregierung schwer verletzt wurde, hat Ende der 80er Jahre auf einem Kulturseminar des ANC eine Rede gehalten mit dem Titel "Wie wir uns auf die Freiheit vorbereiten"⁴⁵. Diese Rede wurde mehrfach veröffentlicht und heftig diskutiert.⁴⁶ Sachs markiert dort Positionen, die nicht nur die Tendenzen der aktuellen Kunst in Südafrika und die Kunst von emigrierten SüdafrikanerInnen verständlicher machen, sondern gleichzeitig neue Aspekte zur Debatte um Multikulturalität in Europa und den USA beitragen.

Sachs wendet sich gegen ein im engen Sinn politisches Kunst- und Kulturverständnis, gegen Vorstellungen von Kultur als "Waffe im Kampf". Er sieht dagegen als Stärke der Kunst ihre Fähigkeit, "Widersprüchlichkeiten und versteckte Spannungen aufzudecken"⁴⁷, aber auch eine Welt

voll Liebe, Anmut, Schönheit, Witz und Vitalität unabhängig von der politischen Unterdrückung zu imaginieren. Er skizziert eine vielfältige ANC- Kultur, die den unterschiedlichen Erfahrungen und Persönlichkeiten im ANC entspreche:

"Was für eine reiche Mischung ist das! Afrikanische Tradition, kirchliche Tradition, Ghandi-Tradition, alle Sprachen, Sitten und Lebensgewohnheiten der zahlreichen Gemeinschaften in unserem Land. Wir haben ein schwarzes Bewußtsein, Elemente eines roten Bewußtseins, sogar ein grünes Bewußtsein. (Lange bevor die Grünen existierten, hatten wir Grün in unserer Fahne als Symbol für das Land) Die Tatsache, daß unsere Mitglieder in der ganzen Welt verstreut sind, hat dazu geführt, daß wir Aspekte der Kulturen der ganzen Menschheit mteinbringen. [...] Unsere Kultur, die ANC-Kultur, ist kein malerisches Sammelsurium von separaten ethnischen und politischen Kulturen, die nebeneinander existieren oder in bestimmten Proportionen miteinander vermischt sind [...]." ⁴⁸ Diese interkulturelle und kulturenübergreifende Perspektive ermöglicht eine neue Sicht für die Kultur in einem künftigen demokratischen Südafrika.

Sachs formuliert dafür folgende Vision: " Sprache, Religion und die sogenannten Sitten und Bräuche werden dann nicht mehr mit Rasse verwechselt werden, verlieren ihre zwanghafte Verkettung mit der Apartheid und wandeln sich zu einem Bestandteil der positiven kulturellen Werte der Gesellschaft."⁴⁹ Die "nationale Einheit" und "die volle Gleichberechtigung für alle SüdafrikanerInnen" bedeute aber nicht die "Schaffung eines homogenen Südafrika [...], bevölkert von gleichgeschalteten Bürgern. [...] Ziel ist nicht, eine Modell-Kultur zu schaffen, an die sich jeder und jede anpassen muß, sondern die kulturelle Vielfaltigkeit unseres Volkes anzuerkennen und mit Stolz zu betrachten. [...]" "Wir fassen ein vielsprachiges Land ins Auge, und außerdem wird es auch ein multikulturelles Land und ein Land verschiedener Glaubensbekenntnisse sein."⁵⁰ Auf die Norm "des britischen Gentleman [...] als Inbegriff der Zivilisation" und "die Apartheid-Philosophie" mit der verordneten "strikte[n] Aufsplitterung der Menschen in Gruppen und deren gewaltsame Trennung" dürfe weder die Rückkehr "zu einer modifizierten Form britisch-imperialistischer Vorstellungen" noch der Bau eines "nichtrassistischen Yuppie-Tempel[s]" folgen, "den die Menschen erst betreten dürfen, nachdem sie das kulturelle Erbe ihrer jeweiligen Gemeinschaft abgestreift und ihm abgeschworen haben".⁵¹

An die Stelle der westlichen Dominanzkultur und der Apartheid-Ideologie von fundamental unterschiedlichen Kulturen und daher auch kulturell streng voneinander zu trennenden Bevölkerungsgruppen setzt Sachs die vielfältigen religiösen, politischen, sozialen, ethnischen und geographischen Verschränkungen der SüdafrikanerInnen, die sich im historischen Prozeß ausgebildet haben. Daraus könne sich ein neues Modell von Multikulturalität ergeben, bei dem die einzelnen "besonders innige Beziehungen zu der einen oder anderen kulturellen Heimat haben

könne", ohne "in eine Reihe kultureller Ghettos eingesperrt " zu sein. Grundsätzlich müßte dabei die Möglichkeit zu kultureller Selbstbestimmung für jede und jeden gegeben sein.⁵²

Zu dieser Vision von der Vielfalt verschiedener südafrikanischer kultureller Traditionen gehört für Sachs unabdingbar, daß jede Kultur eine in sich widersprüchliche Geschichte hat. Ambivalent seien sowohl die kulturellen Traditionen der verschiedenen Gruppen von Farbigen und Schwarzen als auch die Kultur und Sprache der verschiedenen Gruppen von Weißen. An der von den weißen Rassisten vereinnahmten Afrikaans-Kultur weist er in einem kurzen historischen Abriß deren besondere Ambivalenz als Kultur der Unterdrückten, der Widerständler und der Herrschenden auf. Ähnlich könnten auch die Traditionen der Zulukönige Shaka und Ceteswayo für den Befreiungskampf positiv gebraucht und für Stammeschauvinismus mißbraucht werden.⁵³

Als weißes ANC-Mitglied weist Sachs darauf hin, daß Weiße in ihrem eigenen Interesse für die Befreiung von der Apartheid und für Partizipation an dieser vielfältigen Kultur kämpften. Sie seien weder "die Befreier anderer", noch dürften sie "eine verachtete und andere verachtende geschützte Minderheit" werden.⁵⁴ Damit eine gleichberechtigte Partizipation aller möglich werde, seien "spezielle Förderungsprogramme für die bisher diskriminierte Bevölkerungsmehrheit auch im kulturellen Bereich" notwendig.⁵⁵ Allerdings sei immer wieder darauf zu achten, daß Vorstellungen von kultureller Dominanz weder weiterbestehen noch sich neu bilden dürften. Auch die kulturpolitische Konzeption des ANC dürfe nicht selbst wieder hegemoniale Ansprüche begründen.

So stehen bei Sachs die Historizität und die Funktionen unterschiedlicher, in sich widersprüchlicher, häufig sich überlagernder kultureller Traditionen im Zentrum. Sie werden rassistischen und imperialistischen Kulturkonzeptionen gegenübergestellt. Sachs setzt auf die Selbstbestimmung der verschiedenen Gruppen und Individuen und auf die Chance für alle, durch Ausbildung und Partizipation anzueignen, was brauchbar und erstrebenswert erscheint. Eine zentrale Voraussetzung dafür ist neben der Abkoppelung kultureller Praxen von ethnischen und geographischen Differenzen vor allem ein breiter gesellschaftlicher Diskurs.⁵⁶

Angesichts der Vernichtung multikultureller Lebensweisen in Bosnien, von Fremdenfeindlichkeit und Rassismus in Deutschland und der seit 1989 erfahrenen Schwierigkeit, kulturelle Traditionen der ehemaligen DDR überleben zu lassen, erscheinen solche Visionen aus europäischer Perspektive als reine Utopie. Doch während unserer Südafrikareise, bei meiner späteren Lektüre, durch Gespräche mit Liz Crossley und in der Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten habe ich diese Utopie trotz aller wirtschaftlichen und politischen Probleme in Südafrika als Leitlinien für eine neue unge-

wöhnliche Praxis kennengelernt, die meine politische Phantasie beflügelt, mich aber auch beschämt hat.

5. Liz Crossley: der ambivalente kulturelle Hintergrund

Die 1949 in Kimberley (Northern Cape) geborene Liz Crossley ist als Weiße in der kolonialistischen Apartheidsgesellschaft aufgewachsen. Sie ist geprägt durch unterschiedliche Kulturen mit in sich widersprüchlichen kulturellen Praxen, wie Albie Sachs dies analysiert hat. So ist sie bestimmt durch einen britisch-schottischen Hintergrund mit starken, berufstätigen, freiheitsliebenden Frauen in der Familie, die sie kritisch machten gegen die patriarchalen Strukturen der Apartheidgesellschaft.

Sie studiert von 1967 bis 1972 in Kapstadt Kunst und Kunstgeschichte – ein Doppelstudium, wie dies im angelsächsischen Raum und in den ehemaligen Kolonien üblich war. Die künstlerische Praxis und die Kunstgeschichte sind an der Kapstädter Universität, der Michaelis School of Arts, an Europa orientiert; mehrere Emigranten unterrichten dort. Nach dem B.A. 1970 beginnt sie ein LehrerInnenstudium, das sie 1972 beendet. Auch die Orientierung an der europäischen Kunst und Kunstgeschichte ist zwiespältig – einerseits zeigt sich darin die Dominanzkultur der weißen Kolonialgesellschaft, die Schwarze und Farbige und deren kulturelle Traditionen ausschließt, andererseits ist sie aber auch Teil einer von jüdischen Emigranten aus Europa geretteten Kultur.

Nach dem ersten Studienabschluß leitet Liz Crossley in Kapstadt eine Galerie und gibt Unterricht in Malen und Kunstgeschichte. Sie entschließt sich aber 1974, Südafrika zu verlassen. Wieder sind die Gründe ambivalent: zum einen empört sie die Ungerechtigkeit, daß sie als Weiße mit dem gleichen Lehrerinnenexamen 300 Rand, eine Farbige 200 Rand und eine Schwarze 100 Rand verdient und daß sie damit vom Apartheidregime profitiert, ob sie es will oder nicht.⁵⁷ Zum anderen lockt sie die Ferne. Ihr Ziel ist Europa – erst Holland und nach wenigen Monaten London. In London als "alien" eingestuft, kehren sich die Verhältnisse um: Sie ist nicht mehr die privilegierte Vertreterin der herrschenden Kultur, auch wenn sie dies in Südafrika nicht sein wollte. Als Migrantin ist sie nun eine unter vielen, die von der "Peripherie" kommen. Durch diese Erfahrungen der unterschiedlichen Wertigkeit in einem geänderten geographischen, sozialen und kulturellen Kontext wird Liz Crossley nicht nur deutlich, daß es sich bei der weißen Dominanzkultur in Südafrika um eine Konstruktion handelt, die aus einer anderen Perspektive marginal erscheint, sondern auch, daß geographisch, rassistisch und geschlechtsspezifisch fundierte kulturelle Identitäten gleichermaßen als

Konstruktionen anzusehen sind. Bestärkt wird sie darin durch die in London auch kunst- und kulturpolitisch aktive Frauenbewegung, in der sie sich engagiert.

1981 macht sie noch einmal den Versuch, im Apartheid-Staat zu leben. Sie arbeitet unter anderem als Kunstlehrerin an einer Boys Highschool in ihrem Herkunftsort, beginnt wieder zu studieren, kehrt aber nach weniger als einem Jahr wieder nach London zurück. Neben dem Broterwerb als Englischlehrerin beteiligt sich Liz Crossley dort an feministischen Initiativen wie der Women Artists Slide Library und gibt am Londoner Zentrum für Erwachsenenbildung Kurse in "Frauenkunstgeschichte", arbeitet aber auch künstlerisch weiter. Im Fernstudium erwirbt sie in Südafrika an der Rhodes University in Grahamstown 1985 ihr Diplom in Kunst und Kunstgeschichte, wobei sie ihr Interesse an feministischen Fragestellungen realisieren kann: Als Diplomarbeit beschäftigt sie sich mit "Images of women in Florentine Renaissance painting", als Prüfungsthema hat sie Selbstporträts von Käthe Kollwitz gewählt.

Erst nach der Erlangung der britischen Staatsbürgerschaft kommt Liz Crossley 1986 nach Deutschland, nach Berlin. Auch dort beteiligt sie sich an feministischen Projekten. 1987 verfaßt sie im Zusammenhang mit der Berliner Ausstellung "Kein Ort. Nirgend? 200 Jahre Frauenleben und Frauenbewegung in Berlin" einen Text, der die Ambivalenzen ihrer Herkunft und Geschichte unter feministischen Gesichtspunkten reflektiert. In diesem Text wird die für ihre Arbeit charakteristische selbstreflexive Recherche nach den widersprüchlichen kulturellen Traditionen zum ersten Mal faßbar. Sie schildert die unterschiedlichen für sie bestimmenden Frauen und das Hin- und Hergerissensein zwischen dem Einsatz für andere und den eigenen Autonomiebestrebungen:

"Schon früh protestierte ich ganz wie meine Großmutter gegen das, was ich als unfair erachtete und einige meiner kürzlich erstellten Bilder über meine Jugend in Südafrika brachten die ersten Bewußtseinsaufwallungen über den Rassismus wieder in Erinnerung. [...] Ich durchlief die Berufswünsche von Krankenschwester über Lehrerin bis Missionarin, obwohl ich andauernd malte und zeichnete. Als ich dann 16 Jahre alt war, wollte ich eine Künstlerin werden, keine Kinder haben und aus meinem Leben 'etwas machen'. Dienstleistungen als Ziel waren vorbei. [...] Südafrika steckt mir mit seinem Rassismus und seinem patriarchalischen Gehabe immer noch tief in der Kehle. Das lange Sparen mit dem Ziel, nach Europa kommen zu können, hat sich gelohnt. Europa war für mich auch ein Ausweg. Aber je länger ich hier bin und je mehr ich mich akzeptiert fühle, einschließlich meines Nationalitätenwechsels, um so mehr muß ich erkennen, daß ich meinem Hintergrund aus Rassismus, Sexismus und puritanischer Religiosität nicht entkommen kann. Ich bin und werde eine ambivalente weiße Südafrikanerin bleiben, für die viele Dinge, die in Europa für Frauen meines Alters selbstverständlich sind, fortwährende Kämpfe zwischen Vernunft und Emotionen auslösen. [...

] Es ist diese konfliktreiche Ambivalenz, die besonders in Bezug auf die Rolle der Frauen zum Tragen kommt und die meiner Kreativität die meisten Hemmnisse in den Weg stellt."⁵⁸

Auch während der folgenden Zeit, insbesondere aber seit dem Ende der Apartheid setzt sie sich mit den Ereignissen in Südafrika auseinander. Sie reist wieder regelmäßig in ihre Heimat und wird dort - ähnlich wie EmigrantInnen nach 1945 in Deutschland - nicht immer als zugehörig betrachtet. Die Vertrautheit mit ganz unterschiedlichen kulturellen Milieus und der Wechsel zwischen verschiedenen kulturellen Systemen haben offenbar dazu beigetragen, daß Liz Crossley die Konstruiertheit kultureller Identität früh bewußt geworden ist. Sie kann diese Erfahrungen nicht nur für ihre künstlerische Arbeit im engeren Sinn fruchtbar machen, sondern versucht gleichzeitig, Projekte zu realisieren, die Kommunikation und Austausch zwischen Südafrika und Europa fördern - so unter anderem auch unser gemeinsam mit der Kunsthalle Bielefeld geplantes Ausstellungsprojekt über Irma Stern.

Die Erfahrung der Emigration, der Umgang mit KünstlerInnen aus anderen Ländern Afrikas und Asiens in Berlin und vor allem ihre Offenheit für andere erleichtern Liz Crossley den Kontakt mit sehr unterschiedlichen Menschen in Südafrika. Ungewöhnliche Begegnungen sind inzwischen möglich und bekunden das wechselseitige Interesse kulturell unterschiedlich geprägter Menschen in Südafrika und den Austausch miteinander im Sinn von Albie Sachs. So besuchte Liz 1995 in Soweto den Sangoma (Heiler) D. N., den Bruder des in Berlin lebenden Malers E. N.. Sie wird in einem Ahnenritual auf traditionelle afrikanische Weise begrüßt: "Our ancestors were all there. It was a magnificent example to me of how the traditional African and Christian traditions have come together in South Africa. On the wall, along with all the other signs and symbols hang a few verses about the need to fight to defend your values, framed in the ANC colours."⁵⁹ Am Ende des Besuchs formuliert Liz Crossley ihre durch den Besuch konkretisierten Hoffnungen auf künftige Entwicklungen: "There is a spirit in South Africa which I trust. If the spirit remains the forming factor, all shall be well. The projects which further this spirit of understanding, tolerance and co-operation in all groups are those which should be advanced."⁶⁰

1996 war Liz zum ersten Mal seit 1981 wieder als Malerin in Südafrika präsent. In der Ausstellung "Looking back - Looking forward" konnte sie ihre Bilder in ihrem Heimatort Kimberly und in Kapstadt zeigen. In Kapstadt wurde auch die Projektion "Once we were all black" realisiert. Für Liz Crossleys Methode der Reflexion verschiedener kultureller Traditionen, mit denen sie durch Herkunft, durch Migration oder Interesse verbunden ist, fand ein Kritiker das treffende Wortspiel "Cross-Cultural Crossley".⁶¹

6. Liz Crossleys Arbeitsweise und die Projektion in Trier

In den künstlerischen Arbeiten der letzten Jahre hat Liz Crossleys spezifische Arbeitsweise ihren Niederschlag gefunden. Die selbstreflexive Recherche ist neben der gestalterischen Ausdrucksfähigkeit in unterschiedlichen Medien wohl die wichtigste Grundlage ihrer Bilder und Projektionen. Liz Crossley kommt bei der Suche nach den vielfältigen historischen und kulturellen Erfahrungen und Prägungen ihre wissenschaftliche Ausbildung zugute. Sie untersucht scheinbar Vertrautes unter neuen Perspektiven, deckt bisher Unbeachtetes auf, forscht aber auch nach Fremdem und eignet es sich an. Im Sinn der Überlegungen von Albie Sachs betrachtet sie unterschiedliche Kulturen Südafrikas als Teile ihrer Kultur – ihre kolonialen Herkunftskultur, Reste vergangener afrikanischer Kulturen sowie aktuelle künstlerische und politische Ausdrucksformen in Südafrika. Durch Begegnungen und Erfahrungen in Europa, gezielte Suche z.B. unter feministischen Fragestellungen und durch die Beschäftigung mit der Philosophie des Zen-Buddhismus kommen weitere kulturelle Traditionen in den Blick.

Seit mehreren Jahren beschäftigt sich Liz Crossley mit der steinzeitlichen Kultur der San, von denen Felsbilder auch in der Nähe ihres Geburtsorts gefunden wurden. Mit David Morris, Mitarbeiter am Mc Gregor Museum in Kimberly und einem der besten Kenner sowohl der vergangenen als auch der heutigen Kultur der San,⁶² untersucht sie die vorhandenen Fundstätten, diskutiert bisherige Interpretationen und stellt eigene zur Diskussion. Sie sucht nach den Spuren der weißen Vorfahren (insbesondere nach den weiblichen) und nach dem Verbleib der schwarzen Kinderfrau, geht den Arbeiten und den Lebensspuren der südafrikanischen Malerin Irma Stern nach, befragt ihren Vater nach seinen Erlebnissen im 2. Weltkrieg in Nordafrika, als er als Südafrikaner in der britischen Armee gegen Rommel kämpfte, und in deutschen Kriegsgefangenenlagern in Polen ...

Durch Lektüre wissenschaftlicher Werke und zeitgeschichtlicher Dokumente sowie durch selbst erstellte Dokumentationen mittels "oral history" und Fotografie verfolgt Liz Crossley die Komplexität der eigenen kulturellen Biographie. Zugleich orientiert sie sich über kulturelle und politische Kontexte anderer, mit denen sie in Beziehung treten will. Für einzelne Arbeiten geht Liz Crossley von diesem Material aus, stellt es in einen spezifischen gestalterischen Zusammenhang und erweitert es durch weitere gezielte Recherchen.

Die Lichtbildprojektion "*An Other*" auf die Porta Nigra im Rahmen der Kunsthistorikerinnentagung am 30. 9. 1995 (Abb.3) und die dazugehörige Dokumentation, die aus diesem Anlaß im Städtischen Museum Simeonstift in Trier gezeigt wurde, sind ein Produkt dieser Arbeitsweise. Der Projektion in Trier gingen mehrere spektakuläre Großprojektionen im öffentlichen Raum voran – unter anderem "Lichtbild für Rosa Luxemburg" auf das Gebäude des ICC, Berlin 1988, (zusammen mit Roswitha

Baumeister und Dagmar Schöning), "Berlinerinnenstadt", Rathaus Schöneberg Berlin, 1989
(zusammen mit Roswitha Baumeister), "Licht und Schatten", Deutsche Oper Berlin, 1992.

"*An Other*" basiert auf einer zuerst 1993 für die Eröffnung der "Werkstatt der Kulturen" in Berlin geschaffene Arbeit, die sie für die Kunsthistorikerinnentagung neu gestaltete. Der Titel paraphrasiert ein Zitat von Paul Ricoeur, auf das Liz Crossley bei ihrer Beschäftigung mit Irma Stern gestoßen ist: "suddenly it becomes possible that there are just others, that we ourselves are an 'other' among others"⁶³ Dieses Zitat taucht an verschiedenen Stellen im Stück in unterschiedlichen Sprachen auf. Zentrales Thema der ca. 30 Minuten langen Bild-Ton-Collage ist die Relativierung der eigenen Kultur durch die sinnliche Erfahrung, daß sie nur eine unter vielen anderen ist, die gleiche Gültigkeit besitzen. Vorab wird ein Text von Vaclav Havel projiziert, in dem dieser die Herausbildung "eine[r] pluralistische[n] Metakultur" als notwendige Voraussetzung für eine neue globale politische Verantwortung ansieht, mit deren Hilfe "die Menschheit die Gefahren bewältigen könnte, die sie gegen sich selbst produziert"⁶⁴

Das Stück beginnt als Schöpfungsgeschichte: aus dem Chaos entstehen das Firmament mit Sonne und Mond, die vier Elemente, Pflanzen und Tiere und verschiedene menschliche Wesen - "andere unter anderen". Darauf folgen zwei Varianten des Zusammenlebens und des Sterbens, die durch eine Phase der Stille voneinander getrennt sind. In der ersten Variante führt das Zusammenleben zu Haß, Flucht (Abb.4), Krieg, gewaltsamem Tod und Chaos und bei der zweiten kommt es zu Austausch und Verständigung, die in "harmonious chaos (creation)" enden.

Auf 3 Projektoren und zwei Overheadprojektoren - an einem davon zeichnet Liz Crossley - werden zu Schlüsselbegriffen unterschiedliche Bilder über- und nebeneinander projiziert: bemalte Großbilddias, Fundstücke aus der Natur, Bilder aus unterschiedlichsten Kontexten verschiedener Länder und Kulturen sowie Schriftzeichen aus über 30 Sprachen. Die Bilder werden ergänzt durch verschiedene Düfte und durch eine Toncollage. Gesprochene Worte in verschiedenen Sprachen - europäische und außereuropäische von Fulani über Farsi, das sie sich von einem Kalligraphen schreiben ließ (Abb.3), bis Quechua - werden mit natürlichen Geräuschen und mit Musik der Finnin Kaija Saariaho und von Dumisani Maraire aus Zimbabwe kombiniert. In der Schlußsequenz wird aus der Vielfalt der Klänge und Bilder ein faszinierendes Miteinander. Parallel zu den letzten Bildern wird Brot verteilt - dies allerdings nicht als quasi religiöser Ausklang und Hinweis auf das christliche Abendmahl. Vielmehr steht es - analog zu den in vielen Kulturen vorhandenen Schöpfungsgeschichten des Anfangs - als ein viele Kulturen übergreifendes Element am Ende der Projektion. Der Schluß kann je nach Herkunftskultur im jeweils eigenen Verwendungs- und Symbolzusammenhang gedeutet werden und gleichzeitig an die Tatsache erinnern, daß Brot in den

verschiedensten Formen nicht nur in allen Kulturen als notwendiges Lebensmittel gebacken und gegessen wird, sondern auch daran, daß in den meisten Kulturen Brot und Brotesen mit einem hohen Symbolwert verbunden sind.⁶⁵

Die BetrachterInnen erleben die Überlagerung von unterschiedlichen Bild- und Klangelementen aus Natur und Kultur und haben teil an einer für sie ungewohnten, zunächst bedrohlichen und ängstigenden, dann verlockenden und ermutigenden Erfahrung. Sie werden intellektuell und ästhetisch in Neuland geführt und ermuntert, nach den vielfältigen eigenen kulturellen Erfahrungen zu suchen, diese im Kontext anderer Kulturen zu relativieren und sich darüber auszutauschen.

In ihrer Dokumentation im Museum Simeonstift machte Liz Crossley ihr Vorgehen bei der Arbeit *"An Other"* transparent. Sie stellte die Partitur (Abb.5) der gesamten Projektion und einzelne Elemente vor, aus denen sich die Multimediaschau zusammensetzt: Texte, die sie angeregt haben, bestimmte Bilder, aus denen sie Chiffren für Lebenssituationen heute entwickelt hat. Ein Zeitungsfoto aus Südafrika (Abb.6)⁶⁶, das 1992 um die Welt ging und um ihr Leben laufende Unterstützer des ANC zeigt, die vor den Kugeln der Truppen des Homelands Ciskei flüchten, bildete beispielsweise den Ausgangspunkt zu Figuren von "Rennenden", die sowohl in einer Gruppe von Gemälden als auch in der Projektion *"An Other"* eine zentrale Rolle spielen. Sie veranschaulichen die zerstörerischen Folgen der Apartheid-Politik, der Vertreibung und ethnischen Säuberungen. Dagegen steht im zweiten Teil der Projektion die Hoffnung auf Verständigung und Kooperation von Menschen mit ganz unterschiedlichem kulturellem, sozialen und ethnischen Hintergrund. Ob und wie diese Hoffnung zu realisieren ist, muß offen bleiben.

¹ Liz Crossley, *Überlaßt es der Frau, die Sphäre ihrer Tätigkeit zu wählen!* In: *Fundorte. 200 Jahre Frauenleben und Frauenbewegung in Berlin, Katalog zur Ausstellung "Kein Ort nirgends?"*, Berlin 1987, 164.

² Fritz Thorn, *Bauhaus und Negerkral. Zur Londoner Gedächtnisausstellung für Irma Stern*. In: *Die Süddeutsche Zeitung* 30.3.1967 Zu Irma Stern zuletzt Esmè Berman, *Painting in South Africa*, 1993, *Southern Book Publishers, Halfway House*, 74-86; Karel Schoeman, *Irma Stern: the early years 1894-1933, Capetown 1994*; Marion Arnold, *Irma Stern, A feast for the Eye, published by Rembrandt von Rijn Art Foundation, Cape Town, Fernwood Press, 1995*; Irene Below, *Irma Stern*. In: *Delia Gaze (ed.), Dictionary of Women Artists, London 1996 (Im Erscheinen)*.

³ Dies ist der Untertitel des gewichtigen Bandes von Glenn Jordan, *Chris Weedon, Cultural Politics. , Gender, Race and the Postmodern World, Oxford (UK), Cambridge (USA), 1995*.

⁴ So ein Thema auf der Biennale in Johannesburg 1995, vgl. dazu unten und *Africus: Johannesburg Biennale, Ausstellungskatalog, Johannesburg 1995*

⁵ Ich danke der Heinrich-Hertz-Stiftung und dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen für die finanzielle Unterstützung der Reise.

⁶ Irene Below, *Irma Stern*. In: *Delia Gaze (ed.), Dictionary of Women Artists, London 1996 (Im Erscheinen)*

⁷ vgl. dazu *Looking forwards Looking backwards. Culture & Development Conference Johannesburg April May 1993, Mayibuye Books, Belville 1995* und die 1995 formulierten Diskussionsvorlagen der *Arts and Culture Task Group (ACTAG)*. Die von Ausschüssen für verschiedene Bereiche der Künste, Kultur und des Kulturerbes formulierten Vorlagen wurden in lokalen und regionalen Gruppen von WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und anderen Interessierten umfassend diskutiert und im Sommer 1995 dem

Minister für Künste, Kultur Wissenschaft und Technologie übergeben. Im April 1996 gab uns im Museum in Kimberley ein mit Liz Crossley befreundeter Maler einige dieser Diskussionsvorlagen und bat uns um Stellungnahmen, da wir aus einem Land mit demokratischen Kunstinstitutionen kämen. Bei der Lektüre wurde mir das geschärfte Problembewußtsein in Südafrika deutlich, das mich an Diskussionprozesse in Umbruchzeiten, wie z.B. während der Studentenbewegung am Ende der 60er Jahre, oder in der DDR nach 1989 erinnerte. So heißt es z.B. in der Diskussionsvorlage von ACTAG *Draft Policy Proposals for Heritage for Discussion at Provincial Workshops in February 1995*: "the biases of the past must be recognized and redressed: African cultural heritage has been recorded systematically in some areas and ethnographic collections in museums are a valuable resource, but more needs to be done in the field of amasiko. In general written documents rather than oral histories have received priority, the heritage that has been promoted is mainly focused on that of European origin, there is bias towards the middle and upper classes, city rather than rural bias predominate, and there is a gender bias that largely ignores the hidden abode of the domestic sphere" (13).

Nach Marilyn Martin, *Die Regenbogennation - Identität und Wandel*, in: *Colours - Kunst aus Südafrika, Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1996*, 53 wurde das Ergebnis des gesamten Prozesses als White Paper im März 1996 veröffentlicht.

⁸ Liz Crossley, *Wir beobachten euch, wie ihr uns beobachtet*. In *Südafrika geht heute die erste Kunst-Biennale zu Ende*. In: *Berliner Zeitung*, 27. April 1995.

⁹ vgl. dazu Peter Clarke, *The Hand is the Tool of the Soul*, *Ausstellungskatalog, SA National Gallery, Natal Labia Museum, 1992*

¹⁰ vgl. jetzt den Aufsatz Marilyn Martin, *Die Regenbogennation - Identität und Wandel*, in: *Colours - Kunst aus Südafrika, Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1996*, 50-63.

¹¹ Karel Schoeman, *Irma Stern: the early years 1894-1933, Capetown 1994*.

¹² Neville Dubow ist Hochschullehrer an der Universität Kapstadt und hat seit den 70er Jahren in mehreren Büchern und Filmen Irma Stern und das im Besitz der Universität befindliche Irma-Stern-Museum vorgestellt.

¹³ Carol Brown realisierte 1994 in Durban die Ausstellung *No Man's Land. An exhibition of recent works by South African women artists from the permanent collection of the Durban Art Gallery*, *Ausstellungskatalog, Durban 1994*.

¹⁴ Stephen Sack kuratierte schon 1988 eine der ersten Ausstellungen, die die bisher von den offiziellen Kunstinstitutionen nicht beachtete Kunst nichtweißer KünstlerInnen vorstellte, vgl. *The Neglected Tradition. Towards a New History of South African Art (1930-1988)*, *Ausstellungskat. Johannesburg Art Gallery 1988*.

¹⁵ Insbesondere die EthnopsychologInnen Maya Nadig und Mario Erdheim haben die Notwendigkeit der Selbstreflexion und der Wahrnehmung der eigenen Subjektivität als Möglichkeit herausgestellt, normative Kategorien zu erkennen und zu verändern. Bei ihnen wird auch der Dialog zu einer wichtigen Erkenntnismethode, denn er ermöglicht es, "die eigenen Kategorien zu transzendieren", denn "das Gespräch mit Freunden ist" es, "welches dem Forscher gestattet, seine Kategorien und damit sich selber allmählich zu verändern." so Mario Erdheim, *Zur Problematik und Entstehung kultureller Identitäten in Lateinamerika*. In: Joachim Möller (Hrsg.), *Das Ei des Kolumbus? Lateinamerika und Europa im Unterricht. Perspektiven auf das Jahr 1992. Tagungsdokumentation, Arbeitsmaterialien aus dem Bielefelder Oberstufen-Kolleg, Bielefeld 1992*, 59; Maya Nadig, *Formen von Frauenkultur als ethnopsychoanalytischer Sicht*. In: Brigitta Hauser-Schäublin (Hrsg.), *Ethnologische Frauen-Forschung, Berlin 1991*, 212-248, bes. 220ff.

¹⁶ Martin 1996, 56.

¹⁷ Stern 21, 1995

¹⁸ vgl. dazu zuletzt Bettina von Lintig, *Schwarze, weiße Venus. "Stammeskunst" in den Louvre? Der Vorstoß Chiracs*. In: *FAZ*, 19.6.96.

¹⁹ *FAZ*, 25. Mai 1996.

²⁰ In den Briefen an den Bürgermeister wurde das Gegenbild zum "edlen Wilden" in den verschiedensten Variationen präsentiert, z.B.: "Herr Bürgermeister, was für Bilder sahen wir auf den Bildschirmen des Deutschen Fernsehens die auch um den Erdball gehen. Ein brennendes Haus. Feuerwehr, singende und tanzende, vollgefressene, lederbekleidende Schwarze mit einem jämmerlichen, keifenden, hysterischen nervenschwachen Bürgermeister. **Was haben wir mit Farbigen aller Länder zu tun? Wir sind seit 78 Jahren keine Kolonialmacht....** "; "Herr Bouteiller! Nehmen sie bitte in zivilem Gehorsam gegenüber Ihrem Amtseid den Hut, und nehmen Sie bitte alle schmarotzenden Asylanten mit nach Afrika, und bauen Sie dort gemeinsam den Staat auf, den sie hier wünschen. Ich frage mich immer, warum die Afrikaner uns

belehren wollen. **Wie sagte schon A. Schweitzer? der Afrikaner ist ein Kind, und so muß er auch behandelt werden. ...** " in: *tageszeitung*, 14. 2. 1996, 16/1, Hervorhebungen I.B..

²¹Diese Topoi finden ihre Verbreitung gerade auch in solchen Büchern, die von angesehenen Fachwissenschaftlern für eine breite Öffentlichkeit geschrieben sind. So *E.H.Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Stuttgart, Zürich 1992*: "es geht ihnen [den "Primitiven"] vielleicht so ähnlich wie Kindern, die Räuber und Gendarm spielen und nicht mehr wissen, wo das Spiel aufhört und die Wirklichkeit beginnt" (33). Gombrich betont: "Es führt kein Weg von diesen seltsamen und rätselhaften Anfängen [damit meint er die Kunst Afrikas, Altamerikas, die Höhlenmalereien Südfrankreichs aber auch heutige künstlerischen Praktiken von "Eingeborenen" I. B.] zur Kunst unserer Zeit. Die eigentliche Geschichte künstlerischer Überlieferung kann man erstaunlich weit zurückverfolgen [...] bis in die graue Vorzeit des Landes am Nil. Es gibt wirklich eine ungebrochene Tradition [...] die jedes Bildwerk, das heute gemacht, jedes Haus, das heute gebaut wird, ja, jedes beliebige Plakat, das wir sehen, mit Meistern verbindet, die sich vor 5000 Jahren unter der ägyptischen Sonne plagten."(41). An Gombrichs Kunstgeschichte wird auch deutlich, daß in dieser eurozentrischen Sichtweise die Vater-Sohn-Kämpfe bestimmend für die historische Entwicklung sind - Künstlerinnen haben darin keinen Platz.

²²*Sally Price, Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Frankfurt 1992*. Vgl. dazu auch weitere Positionen in: *Jordan, Weedon 1995, 405ff.* Das Phänomen des "Primitivismus" und die oberflächliche Problematisierung des Begriffs in der Kunstgeschichte der BRD kann hier nicht weiter verfolgt werden.

²³*Lintig 1996*

²⁴So auch *Lucy R. Lippard, Alles neu benennen! In: Kunstforum International 118, 158-173, bes. 180*: "Der Begriff [Primitivismus] siedelt letztere [Kunst nichtwestlicher Kulturen] in der Vergangenheit - und normalerweise in der fernen Vergangenheit - und in einem frühen Stadium der "Entwicklung" an, wobei auf der positiven Seite Einfachheit und auf der negativen Rohheit und Barbarentum impliziert."

²⁵*Der Spiegel*, 25, 1996.

²⁶*Rasheed Araeen, Wer bin ich? Woher komme ich? In: Kunstforum International 118, 1992, 233*. In Deutschland ist vereinzelt, vor allem von EthnologInnen, der Versuch einer anderen Sicht auf die aktuelle künstlerische Produktion in Ländern der "Dritten Welt" gemacht worden, vgl. dazu *Weltkunst - Globalkultur, Kunstforum international 118, 1992; Afrika - Iwalewa, Kunstforum International 122, 1993*. Das bei DuMont erschienene informative Taschenbuch *Jutta Ströter-Bender, Zeitgenössische Kunst der "Dritten Welt", Köln 1991* ist von der aktuellen Kunstkritik rezipiert worden. Ein großer Teil der Auflage wurde bezeichnenderweise "verramscht".

²⁷*Rasheed Araeen, What is Postapartheid South Africa and its place in the world? In: Africus: Johannesburg Biennale, Ausstellungskatalog, Johannesburg 1995, 16-19, bes. 18*: "This brings me to the point where I must clarify what I mean by institutional racism. [...] I'm here concerned with a body of ideas which were formed in the West during its colonial domination and these ideas are still entrenched within liberal institutions of the West as part of its continuing imperialist ambitions and world-view; they are fundamental in determining both the material and intellectual conditions within which contemporary art practices take place and are legitimised. These ideas seldom manifest themselves as something overtly malevolent. On the contrary, they become part of the benevolent liberal attitude toward and fascination for the traditions of other cultures and expects the artists from other cultures to comply with this fascination: any artistic activity which departs from this framework becomes inauthentic, in particular if this activity represents modernity, resulting in a discrimination which separates the artistic role and status of white and non-white artist within the modern discourse."

²⁸vgl. *Jürgen Raap, Übergröße und Ausgrenzungen, in: Kunstforum International 129, 1995, 412*.

²⁹*Jochen Becker, Hunger und Diebstahl. Düsseldorfer Symposium "Terms of Art" über nigerianische Kunst, in: die tageszeitung, 18.11.91*.

³⁰ebenda.

³¹*Paolo Bianchi, Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen und Parallelen, in Kunstforum International, 122, 1993, 100*.

³²ebenda.

³³Interessant ist ein Vergleich mit der Rezeption der Arbeiten Marlene Dumas, die ebenfalls aus Südafrika nach Europa emigrierte. Sie wird in der Regel ohne Rekurs auf ihre Herkunft in den europäischen Kunstkontext gestellt.

³⁴*Hans M.Schmidt, Spuren des Fremden, Wege zum Eigenen. Faltblatt zur Ausstellung: Liz Crossley, Rückblick. Ausblick, Gemälde, Zeichnungen und Installationen 1992 bis 1994, Galerie der Friedrich-Ebert-Stiftung 1995*.

³⁵ Ingeborg Ruthe, *Für Liz Crossleys Madonnen-Bilder, Rede zur Eröffnung der Ausstellung, Nikolai-Kirche Potsdam 1995.*

³⁶ *Colours - Kunst aus Südafrika, Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1996.*

Eine der wenigen KünstlerInnen, die in Deutschland eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden hat, ist Sue Williamson, vgl. dazu Eugenio Valdés, *Sue Williamson, in: Kunstforum International 122, 1993, 323f.* Die von ihr zusammengestellte Dokumentation über südafrikanische Kunst gegen die Apartheid, die 1989 in Südafrika und 1990 in England publiziert wurde, ist in Deutschland meines Wissens nicht zur Kenntnis genommen worden, vgl. *Sue Williamson, Resistance Art in South Africa, Cape Town, Johannesburg 1989.*

³⁷ Wolfger Pöhlmann, *Farbsignale der Ndebele aus Südafrika, in: amaNdebele. Farbsignale aus Südafrika, Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Tübingen 1991, zit. nach Kunstforum International 122, 1993, 192f.* Im Katalog wird allerdings - vor allem durch Interviews mit verschiedenen AmaNdebele-Künstlerinnen - versucht, der Anonymisierung der Künstlerinnen entgegenzuwirken und die sozialen und historischen Bedingungen der Arbeiten aufzuzeigen, trotzdem wird nicht deutlich, daß es sich um eine erst durch Vertreibung und Unterdrückung hervorgerufene Kunst handelt. .

³⁸ Vgl. dazu Marilyn Martin, *Die Regenbogennation - Identität und Wandel, in: Colours - Kunst aus Südafrika, Ausstellungskatalog, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 1996, 50-63, bes. 54:* "Unter dem Apartheid-Regime bezeichnete 'Kultur' den angeblich einzigen 'Lebensstil' einer ethnischen Gruppe: Die Kulturen der Afrikaner, der Ndebele, der Sotho, Xhosa und Zulu wurden nicht nur als fundamental verschieden betrachtet, sondern sie waren unvereinbar und benötigten ein System und Strukturen 'getrennter Entwicklung'. Der Begriff der getrennten Kulturen war ein Kernstück der Apartheid, und die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, die sich über Jahrhunderte hinweg herausgebildet hatten, mußten gewaltsam geleugnet, negiert und bekämpft werden."

³⁹ August Sycholt, Peter Schirmer, *Das ist Südafrika, Cape Town 1981, Bildunterschriften zu Abb. 55,58, 59.*

⁴⁰ Martin 1996, 57.

⁴¹ vgl. auch Esmé Berman, *Painting in South Africa, 1993, Southern Book Publishers, Halfway House, S. 165-173.*

⁴² vgl. dazu die Kritik der Ausstellung "Neue Kunst aus Afrika" in Berlin (Haus der Kulturen der Welt) von Katrin Bettina Müller, *Anschein des Harmlosen verloren. Dennoch durchs westliche Prisma gesehen. In: die tageszeitung, 12.3.1996.* Diese Ausstellung ging der oben erwähnten Ausstellung *Colours: Kunst aus Südafrika* voran.

⁴³ Gerardo Mosquera, *Dritte Welt und westliche Kultur, In Kunstforum International, 122, 1993, 64-66*

⁴⁴ Vgl. dazu die unterschiedlichen Beiträge in dem Katalog *Colours 1996.*

⁴⁵ Albie Sachs, *Wie wir uns auf die Freiheit vorbereiten. In: Kunst und Kultur. Signale aus dem Süden. Afrika im Wort. Hrsg. im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, Abteilung Erwachsenenbildung, Wien 1993, 19-25.*

⁴⁶ vgl. dazu auch Andries Walter Oliphant, *Bild und Text: Vergangenheit und Zukunft in der südafrikanischen Kunst. In: Colours 1996, 25.*

⁴⁷ Sachs 1993, 20.

⁴⁸ ebenda, 21.

⁴⁹ ebenda, 22..

⁵⁰ ebenda.

⁵¹ ebenda..

⁵² ebenda.

⁵³ ebenda, 23. Das Konzept von in sich widersprüchlichen kulturellen Traditionen, das Sachs in der Emigration entwickelt hat, erinnert an Walter Benjamins Dialektik der "Kulturgüter" im historischen Prozeß: "Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe die Geschichte gegen den Strich zu bürsten." *Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, I,2, 1980, 696f.* Seit der Demokratisierung werden in Südafrika politische und kulturpolitische Strategien entwickelt, die als Versuche verstanden werden können, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten. In diesem Sinn verstehe ich das Vorhaben, die politischen Gegensätze durch Dialog zu "versöhnen", ohne dabei die Verbrechen zu verdrängen. In der Kulturpolitik gibt es überall Anätze, die Begrenztheit der bisherigen

Dominanzkultur aufzudecken und ausgegrenzte kulturelle Positionen und Produktionen der unterdrückten Gruppen sichtbar zu machen.

⁵⁴ *ebenda*, 23 und weiter: "Sie streben danach, normale BürgerInnen eines normalen Landes zu sein, stolz darauf, ein Teil Südafrikas, ein Teil Afrikas, ein Teil der Welt zu sein."

⁵⁵ *ebenda*, 24.

⁵⁶ Auf die Diskussionen zur Neustrukturierung des Kunst- und Kulturbereichs habe ich oben verwiesen, vgl. dazu Anm 7. Das erwähnte "White Paper", in dem die endgültigen Vorschläge zur Neuordnung und Umsetzung einer neuen Kulturpolitik formuliert sind, kenne ich bisher nicht. In der am 9. Mai 1996 verabschiedeten "fortschrittlichsten Verfassung der Welt" ist jegliche Diskriminierung verboten. Dort heißt es: "Der Staat darf niemanden direkt oder indirekt [...] aufgrund von Rasse, Geschlecht, Schwangerschaft, ehelichem Status, ethnischer oder sozialer Herkunft, Hautfarbe, geschlechtlicher Orientierung, Alter, Behinderung, Religion, Glauben, Kultur, Sprache und Geburt diskriminieren", Eine unabhängige Menschenrechtskommission und eine Kommission für Geschlechtergleichheit sollen über die Einhaltung wachen. Vgl. *die tageszeitung*, 27.6.1996.

Zu m aktuellen Diskurs über Multikulturalität, Intrakulturalität und die Schwierigkeiten der Umsetzung einer neuen kulturellen Praxis vgl. die differenzierten Erörterungen von *Martin 1996*.

⁵⁷ Vgl. dazu *Kendell Geers, Die Perversität meiner Geburt - die Geburt meiner Perversität. In: Colours 1996, 36-43*. Durch die Geburt als weißer Mann ist für den Konzeptkünstler offenbar die Partizipation am Apartheidregime und die Zugehörigkeit zu den Tätern noch unausweichlicher erschienen als für Liz Crossley, aber im Prinzip ähneln sich die Erfahrungen.

⁵⁸ *Crossley 1987, 164*.

⁵⁹ *Liz Crossley, Soweto, Ms 1995, 2*.

⁶⁰ *ebenda, 7*.

⁶¹ *Nan Melville, Cross Cultural Crossley. In: VUKA SA Magazine, April 1996, 32-35*.

⁶² David Morris wirkte an der Biennale in Johannesburg als Kurator der Ausstellung *Cavewall to Canvas* mit, in der Arbeiten heutiger Künstler aus ländlichen Gebieten im ehemaligen Gebiet der San und historische Felsbilder zusammengestellt wurden, vgl. dazu *Catharina Schepers-Meyer, David Morris, Cavewall to Canvas., In: Africus: Johannesburg Biennale, Ausstellungskatalog, Johannesburg 1995, 94f*.

⁶³ *Neville Dubow (Hrsg.), Paradise. The Journal and Letters (1917-1933) of Irma Stern, Chameleon Press, Diep River, 1991, 104*.

⁶⁴ *Vaclav Havel, Postkommunismus. Alptraum oder Weg zu einem globalen Verantwortungsdenken. In: Lettre International 21, 1993, 13*.

⁶⁵ In Trier gelang es Liz Crossley nicht, genügend unterschiedliche Arten von Brot und Fladen aufzutreiben; dadurch fehlte die gewünschte Vielfalt und die interkulturellen Assoziationen stellten sich bei vielen nicht ein.

⁶⁶ *The Guardian Weekly, Sept.13, 1992*.